

5-31-2012

Der Zauber der Musik: E.T.A. Hoffmann und das Erleben des Sublimen

Katelin M. Richter
Lawrence University

Follow this and additional works at: <https://lux.lawrence.edu/luhp>

 Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Fine Arts Commons](#), [German Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), [Musicology Commons](#), [Other Music Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

© Copyright is owned by the author of this document.

Recommended Citation

Richter, Katelin M., "Der Zauber der Musik: E.T.A. Hoffmann und das Erleben des Sublimen" (2012). *Lawrence University Honors Projects*. 5.
<https://lux.lawrence.edu/luhp/5>

This Honors Project is brought to you for free and open access by Lux. It has been accepted for inclusion in Lawrence University Honors Projects by an authorized administrator of Lux. For more information, please contact colette.brautigam@lawrence.edu.

Der Zauber der Musik

E.T.A. Hoffmann und das Erleben des Sublimen



Katelin M. Richter

Professor Hans Ternes
29. Mai 2012

*So stark ist der Zauber der Musik,
und, immer mächtiger wirkend,
müßte er jede Fessel
einer andern Kunst zerreißen.¹*

Hoffmann.

¹ E.T.A. Hoffmann, "Symphonie Nr. 5 in c-moll Op. 67" aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, ed. Paul Friedrich Scherber (München: Wilhem Goldmann Verlag), 158.

INHALT

Einleitung

I. Hoffmanns romantische Ästhetik

- A. Das romantische Reich
 - 1. Darstellungen im *Goldenen Topf* und *Ritter Gluck*
- B. Die Zwiespältigkeit des romantischen Reiches
 - 1. Seligkeit und Tod in *Don Juan*, *Rat Krespel* und *Undine*
 - 2. Anselmus' Atlantis und sein Verschwinden im *Goldenen Topf*
- C. Das echte romantische Werk: das zentrale romantische Konzept
 - 1. *Symphonie in c-moll*: Der Geist des Romantischen und seine ausbreitende Entwicklung als Motiv. *Der Dichter und der Komponist*.
 - 2. *Undine* als romantischer Text.

II. Die Musik als Weg nach dem romantischen Reich

- A. *Die Symphonie in c-moll*, *Alte und neue Kirchenmusik* und *Der Dichter und der Komponist*: Musik als Bereich des Romantischen
- B. Die Musik als Impuls der visionären Träume in *Don Juan*, *Ritter Gluck*, *Rat Krespel*, und im *Goldenen Topf*
- C. Hoffmanns romantische Opernästhetik: Die musikalische Verwirklichung in der Oper *Undine*

III. Das Erlebnis des Zuschauers

- A. Der Enthusiast im Vergleich zum realistischen Kritiker in *Don Juan*
- B. Veränderung der Perspektive im *Goldenen Topf*
- C. *Der Sandmann*: Das kindliche Gemüt des Enthusiasten und der Einfluß von romantischen oder unromantischen Mächten
- D. Die Rezeption von Hoffmanns Oper *Undine*

IV. Fazit: Weitere Auswirkungen von Hoffmanns Ideen

V. Notiz: Zusammenfassung der Handlung von *Undine*

VI. Bilder: Auf den Spuren Hoffmanns in Bamberg und Berlin

Einleitung

Auf seinem Grabstein,² nicht weit weg von der U-Bahn Station, Mehringdamm in Berlin, steht:

E.T.W. Hoffmann
geb. Königsberg in Preußen
den 24. Januar 1776
gest. Berlin den 25. Juni 1822
Kammer Gerichts-Rath
ausgezeichnet
im Amte
als Dichter
als Tonkünstler
als Maler
Gewidmet von seinen Freunden

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, bekannt als E.T.A. Hoffmann (er änderte seinen Namen, weil er Amadeus Mozart verehrte) war nicht nur Schriftsteller, Dichter und Jurist, sondern auch Komponist und Musikphilosoph. Seine Werke sind Teil der größeren Bewegung der Romantik, die am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich mehr mit der irrationalen Welt des Unbewussten, des Traumes und des Dämonischen als mit der rationalen Vernunft befaßte. Hoffmanns Ideen, besonders seine Interpretation der Musik, baute romantische Konzepte der Musik weiter aus, und im Endeffekt zeigt uns Hoffmann, daß die Musik der Weg zum Erleben des Sublimen ist. In seiner Musik, seiner Literatur und seinen Aufsätzen bietet Hoffmann eine Auffassung der Musik, um das Erlebnis des Sublimen tiefer zu verstehen³ und zu empfinden. Er

² Siehe: Bilder 9-11.

³ “Ab 1800 fingen Musikkritiker an, das Verb ‘verstehen’ zu benutzen, wenn sie musikalische Werke diskutierten; trotzdem hat sich die instrumentale Musik wörtlicher Aufklärung widersetzt.” Mark Evan Bonds, “Listening to truth: Beethoven’s Fifth Symphony” from *Music as thought: Listening to the symphony in the age of Beethoven*, trans. Katelin Richter (Princeton: Princeton University Press, 2006), 44.

beschreibt, wie man durch bestimmte Perspektiven und vor allem durch die Musik das Unendliche wahrnehmen kann.

In Hoffmanns Novellen, Schriften und Aufsätzen spielt die Musik eine wichtige Rolle. Manche seiner Novellen, wie *Rat Krespel*, *Don Juan* und *Ritter Gluck*, behandeln ganz offen musikalische Themen. Seine musikalischen Aufsätze, wie die *Symphonie in c-moll*, *Der Dichter und der Komponist* und *Alte und neue Kirchenmusik* beschreiben sein ästhetisches Konzept echter romantischer Werke. Und natürlich können seine eigenen Kompositionen, wie seine Zauberoper *Undine*, darauf hinweisen, wie seine Ideen verwirklicht werden sollten, und auch wie andere darauf reagieren können. Andere Novellen von Hoffmann, obwohl sie vielleicht kein ausgesprochen musikalisches Thema behandeln, nehmen trotzdem musikalische Elemente auf, um das Erlebnis des Sublimen zu schildern, wie z.B. im *Goldenen Topf*. Alle seine Werke konzentrieren sich auf ein bestimmtes romantisches Konzept: auf die Sehnsucht nach dem Unendlichen und auf das Erlebnis dieses sublimen romantischen Reiches. Um Hoffmanns romantische Ästhetik besser zu begreifen, lohnt es sich seine Werke (Novellen, musikalische Schriften, Aufsätze und Kompositionen) heranzuziehen, um festzustellen, wie seine Figuren vor allem durch die Musik das romantische Reich erleben und wie und aus welcher Perspektive der Zuschauer auf dieses Reich reagieren kann. Diese Arbeit wird untersuchen, wie sich Hoffmanns romantische Ästhetik in den Erzählungen, den theoretischen Schriften und in der Oper *Undine* offenbart, wie seine Charaktere durch die Musik danach streben, in dieses Reich zu gelangen, und welche Perspektive der Zuschauer in diesem Prozess einnimmt und aus welcher Perspektive er diesen Prozess erleben kann.

Es ist nicht leicht, Hoffmanns romantische Konzepte zu definieren: er benutzt oft eine recht vage Sprache. Aber was er versucht zu beschreiben, geht eigentlich über Worte hinaus. Er vermeidet die Komplexität und die unverständliche Art des Erlebnisses des Sublimen nicht: er diskutiert die Zwiespältigkeit und wie die Gegensätze in diesem Erlebnis (z.B. das Aufeinandertreffen der physischen Welt mit dem romantischen Reich) die Menschen irgendwie verklären. Durch Fiktion und absichtliche Unbestimmtheit versucht er, uns ein Bild von diesem Erlebnis zu geben und uns zu einer persönlichen Reaktion aufzufordern. Für ihn war Unbegreiflichkeit nicht unbedingt negativ: manche Dinge können nicht erklärt werden, nur beschrieben werden – und im Endeffekt nur selbst erfahren werden – wie das persönliche Erlebnis der Musik und die Erkenntnis des Sublimen.

I. Hoffmanns romantische Ästhetik

A. Das romantische Reich

Darstellungen im Goldenen Topf und Ritter Gluck

In seinen literarischen Werken benutzt Hoffmann unterschiedliche Termini, um das Sublime begreiflich zu machen. Er beschreibt das Sublime z.B. als “wunderliches Geisterreich,” “geheimnisvolles wunderbares Reich,” “fernes romantisches Reich” und als “Reich des Unendlichen.” Alle diese Begriffe sind sehr unspezifisch und behandeln ungenaue Vorstellungen. Das Reich ist auf jeden Fall irgendwie von unserer wirklichen Welt getrennt. Hoffmann gibt zu, daß diese Welt “nichts gemein mit der äußeren Sinnenwelt” hat.⁴ Hoffmann erkennt, daß hier ein Paradox existiert, wenn man gegenständliche Worte benutzt, um das Sublime zu beschreiben. In seinen Werken erklärt Hoffmann seine Lösung dieses Rätsels: er versucht das Reich eigentlich nicht zu erklären, sondern durch Gefühle und Eindrücke, die wir als Menschen begreifen können, heraufzubeschwören.

Romantische Lyriker weisen auf das romantische Reich hin und deuten an, wie es durch bestimmte Perspektiven enthüllt wird (wie z.B. in Joseph von Eichendorffs Gedicht “Wünschelrute”⁵). Als Mitglied dieser romantischen Tradition benutzt Hoffmann eine poetische Sprache, um das Sublime darzustellen. In seiner Novelle *Der Goldene Topf* versucht er ein Bild zu ‘malen’, um dem Leser einen Eindruck des Sublimen zu vermitteln.

⁴ Hoffmann, “Symphonie Nr. 5” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 158.

⁵ “Schläft ein Lied in allen Dingen
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt fängt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.”

Hoffmann schreibt auch über so einen “heilige[n] Einklang aller Wesen” im *Goldenen Topf*. Eichendorffs Gedicht läßt metaphorisch durchblicken, daß eine bestimmte romantische Perspektive das “Zauberwort” ist, das das Geheimnis enthüllt.

Im *Goldenen Topf* (1814) geht es um den Studenten Anselmus, der sich in die goldene Schlange Serpentina verliebt. Die Schlange ist eigentlich die Tochter eines Gutsherrn aus Atlantis, der sich Archivarius Lindhorst nennt. Lindhorst, der ein Salamander ist, ist eine phantastische Figur, die sowohl ein außerordentliches Haus, einen magischen Garten, mysteriöse Manuskripte und zauberhafte Kräfte besitzt. Seine Manuskripte müssen ohne Fehler kopiert werden. Lindhorst warnt Anselmus, der die Texte kopiert: “ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenleck auf das Original gespritzt, stürzt Sie ins Unglück.”⁶ Am Anfang kann Anselmus die Texte nicht lesen, weil er nur “unbekannte Zeichen” sieht, aber, als er von der geliebten Serpentina träumt, hört er leise Kristallglocken in Lindhorsts Studierzimmer, und als er die Töne vernimmt, werden ihm die unbekannten Zeichen aus innerem Entzücken verständlich.⁷ Diese Verklärung, die ihm irgendwie ein höheres Verständnis gibt, erlaubt ihm, das Geheimnis der Manuskripte zu erkennen und “die herrlichen Wunder des goldnen Topfs [zu] schauen.”⁸ Weil er dieses höhere Verständnis und die Erkenntnis hat, kann er nun die phantastische Art von Lindhorsts Garten verstehen, was ihm vorher nicht zugänglich war:

Der Student Anselmus erstaunte auf's neue über die wunderbare Herrlichkeit des Gartens, aber er sah nun deutlich, daß manche seltsame Blüten, die an den dunklen Büschen hingen, eigentlich in glänzenden Farben prunkende Insekten waren, die mit den Flügeln auf und nieder schlugen und durcheinander tanzend und wirbelnd sich mit ihren Saugrüsseln zu lieblichen schienen. Dagegen waren wieder die rosenfarbenen und himmelblauen Vögel duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu geheimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.^{9 10}

⁶ E.T.A. Hoffmann, “Achte Vigilie” aus *Der Goldene Topf* (1814).

⁷ Ibid., “Sechste Vigilie.”

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., “Achte Vigilie.”

¹⁰ Siehe: Bild 6.

Wegen seiner veränderten Perspektive und Verklärung kann Anselmus nicht mehr in der wirklichen Welt wie früher leben. Wenn er seine Erlebnisse beschreibt, betrachten ihn manche als Wahnsinnigen. Am Ende verschwindet er aus der wirklichen Welt und heiratet Serpentina (womit er Lindhorsts goldenen Topf aus dem Garten erbt). Danach leben sie zusammen in Atlantis, wie im Paradies.

Es ist wichtig zu verstehen, daß die Beschreibungen des romantischen Reiches in Hoffmanns Geschichte, wie z.B. Lindhorsts Garten und Atlantis, nicht wörtlich gemeint sind – die Wirkung auf den Leser oder Zuschauer ist wichtiger. Die Kunst baut eine Brücke zwischen dem fernen romantischen Reich und unserer Welt, damit wir eine Chance haben, so etwas zu begreifen.¹¹

Am Ende des *Goldenen Topfes* stellt Lindhorst dem Erzähler eine wichtige Frage: “Waren Sie nicht eben selbst in Atlantis und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwa anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?”¹² Dieser “heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur” fasst Hoffmanns Konzept des romantischen Reiches zusammen. Obwohl zuerst wahrscheinlich verwirrend enthält diese Textstelle wichtige Elemente. Hoffmann benutzt das Wort “Erkenntnis”: das weist auf ein erhöhtes Verständnis hin, das dieser Entdeckung des Geheimnisses entstammt. Den “heiligen Einklang” könnte man sich als reine, klare Harmonie vorstellen; oft wird sie in der Geschichte als “Dreiklang” beschrieben. Es ist wichtig, daß

¹¹ Es ist aber notwendig, daß der Zuschauer erkennt, daß es nur Kunst ist (Poesie, Theater, Musik) statt das Sublime selbst. Wir sehen das durch die Erzählebene im *Goldenen Topf*, wenn der Erzähler den Leser direkt anspricht; dadurch wird deutlich, daß wir eine Geschichte lesen. Für Hoffmann gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen der Kunst selbst und dem Erlebnis, das die Kunst hervorruft. Darauf wird noch später hingewiesen.

¹² Hoffmann, “Zwölfte Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

Hoffmann diese perfekte Harmonie der Natur als “Einklang” beschreibt. Im Text gibt es oft Hinweise auf die Musik: Anselmus hört z.B. Kristallglocken, bevor ihm die Zeichen verständlich werden. Dieser Einklang der Natur wird auch durch Lindhorsts wundervollen Garten dargestellt, in welchem die Brunnen und Bäume “geheimnisvolle Akkorde” vermischen. Hoffmann beschreibt das Phänomen als ein “Geheimnis”, weil man in einer bestimmten Stimmung sein muss, um es zu erkennen, genau so wie Anselmus vor und nach seiner Verklärung.¹³

Das Bild des romantischen Reiches im *Goldenen Topf* wird durch ähnliche Darstellungen in Hoffmanns *Ritter Gluck* (1809) noch intensiver vermittelt. In der Geschichte, in der es um einen Musikenthusiasten geht, dem der Komponist Gluck¹⁴ erscheint, wird das Reich so dargestellt:

...das Reich der Träume – sie kommen zur Wahrheit – der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen – Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen...Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit...Töne gingen hervor und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen...Jahrelang seufzt ich im Reich der Träume – da – ja da! Ich saß in einem herrlichen Tal und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen.¹⁵

In dieser Textstelle erzählt der geisterhafte Gluck von seiner Begegnung mit dem Sublimen.

Wieder sind Worte nicht genug, um dieses Reich zu definieren: es ist eigentlich das

“Unaussprechliche.” Wir wissen bestimmt, daß es ein anderes Reich ist, irgendwie von der

Realität entfernt: es existiert hier in Träumen. Genau wie im *Goldenen Topf* beschreibt Hoffmann

das Erlebnis als “Dreiklang,” als “Akkorde” und “Töne” – in musikalischen Begriffen, die an

¹³ Auf die bestimmte Perspektive der Zuschauer wird noch später hingewiesen.

¹⁴ Christoph Willibald Ritter von Gluck (geb. 1714, ges. 1787 in Wien). Deutscher Komponist der Vorklassik und einer der bedeutendsten Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁵ Hoffmann, “Ritter Gluck” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 22-23.

den “heilige[n] Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur” im *Goldenen Topf* erinnern.

In beiden Geschichten spielt die Lichtmetapher eine wichtige Rolle. Als Anselmus Lindhorsts Garten zum ersten Mal sieht, heißt es:

...von beiden Seiten bis an die Decke hinauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja große Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten. Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte, wo es herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war.¹⁶

Im *Ritter Gluck* sind die Lichtstrahlen irgendwie magisch – sie sind den Tönen gleich. Das Licht hat eine unbegreifliche, aber irgendwie positive und mächtige Wirkung. Es weist auch auf das Ewige hin, weil wir nicht wissen, woher es stammt, und es ist ziemlich grenzenlos: es überflutet dieses romantische Tal, in dem Gluck untergehen will.

Durch diese Darstellungen verschafft uns Hoffmann ein Bild von dem romantischen Reich, das als reine sublimale Harmonie aller Dinge beschrieben werden kann.

¹⁶ Hoffmann, “Sechste Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

B. Die Zwiespältigkeit des romantischen Reiches

Das Absolute – Hoffmanns romantisches Reich – geht über unsere sinnliche Welt hinaus. Wenn man das romantische Reich betritt, treffen anscheinende Gegensätze, z.B. die physische Welt und das Geisterreich, das Endliche und das Unendliche aufeinander. Weil das romantische Reich die Harmonie aller Natur ist, enthält es alles, was in der wirklichen Welt unmöglich ist. Diese Synthese von Gegensätzen repräsentiert die Zwiespältigkeit des romantischen Reiches, und das Erlebnis dieser Sphäre verklärt die Menschen, die in dieses Reich eintauchen.

Seligkeit und Tod in Rat Krespel, Don Juan und Undine

Hoffmanns *Rat Krespel* (1816) und die Geschichte *Don Juan* (1812) behandeln musikalische Themen. In beiden Geschichten erleben die Figuren das Reich zeitweilig in Träumen, weil sie die Zwiespältigkeit des Reiches in der Wirklichkeit nicht ertragen können.

In *Rat Krespel* ist die exzentrische Hauptfigur nicht nur Jurist und Diplomat, sondern auch Musiker. Der Rat kauft die besten Violinen, spielt sie ein Mal, zerreißt sie dann, um zu entdecken, was im Innersten verborgen liegt und woher der besondere und liebevolle Ton stammt. Er ist von diesem Geheimnis besessen. Weil der Rat sich mit solchen Dingen befaßt, betrachten ihn manche als Wahnsinnigen.

Krespel hat eine Tochter von einer italienischen Sängerin. Die Tochter heißt Antonie und besitzt eine besondere und irgendwie überirdische Stimme: “Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust”;¹⁷ ihre Stimme ist irgendwie Teil einer anderen Welt. Aber Antonie hat einen tragischen organischen Fehler in ihrer Brust: wenn sie weiter singt,

¹⁷ E.T.A. Hoffmann, “Rat Krespel” in *German Novellen from Goethe to Schnitzler: An Annotated Anthology*, ed. Robert M. Browning and Thomas Kerth (New York: Brandywine Press, 1998), 54.

wird sie sterben. Ironischerweise gibt dieser Fehler ihrer Stimme einen besonderen Reiz. Am Ende der Geschichte singt sie, und durch ihre Musik erlebt sie das Sublime und stirbt.¹⁸ Die Synthese der physischen Welt und des Absoluten (ihre Stimme) kann in dieser Welt nicht existieren. Antoniens Verlangen, wieder zu singen und das Absolute zu erleben, obwohl vielleicht nur zeitweilig, ist ein Beispiel dieser Sehnsucht nach dem Sublimen.

Ähnliche Themen und Ereignisse kann man auch in Hoffmanns Geschichte *Don Juan* finden. In *Don Juan* übernachtet der Erzähler in einem Hotel, das mit einem Theater verbunden ist. Eines Nachts erwacht er, weil er laute Orchestermusik hört: eine Aufführung von Mozarts Oper *Don Giovanni* findet gerade statt. Er betritt eine Loge und wird von der Herrlichkeit der Musik ergriffen. Der romantische Charakter der Oper wird ihm sofort klar: “Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten...trat klar vor meines Geistes Augen.”¹⁹ Hier erkennt er schon die Synthese der Gegensätze und die Begegnung des Geisterreiches, die das romantische Reich beschreiben. Er sitzt in der Loge und bemerkt plötzlich, daß jemand neben ihm ist: die Gestalt Donna Annas erscheint. Er findet sie wunderschön und ist völlig von ihr entzückt. In ihren Augen sieht er “Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung,” die “aus *einem* Brennpunkt” strahlen.²⁰ Donna Anna repräsentiert das Sublime wonach sich der Erzähler sehnt.

Die Musik von Mozart hat eine starke Wirkung auf den Erzähler. Er beschreibt sein Erlebnis der Musik als traumhaft:

Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten

¹⁸ Siehe: II. *Die Musik als Impuls der visionären Träume in Don Juan, Rat Krespel, Ritter Gluck und im Goldenen Topf.*

¹⁹ Hoffmann, “Don Juan” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 29.

²⁰ Ibid.

Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten.²¹

Er erlebt das romantische Reich, das die Musik enthüllt, im Traum. Im Vergleich dazu erlebt die Sängerin Donna Anna das Reich nicht in Träumen, sondern in der Wirklichkeit. Das Zusammentreffen von Gegensätzen, die sie verkörpert, kann nicht in der wirklichen Welt existieren. Donna Anna, die ganz in ihrer Rolle aufgeht, wird von anderen als Wahnsinnige betrachtet.²² Am Ende der Geschichte geht sie in das Geisterreich ein und stirbt. Der Erzähler, der Enthusiast ist, empfindet Seligkeit, während er das romantische Reich durch Donna Anna erlebt. Sein Erlebnis ist so intensiv, daß ihm Donna Anna als wirklicher Mensch erscheint.

Hoffmanns *Rat Krespel* und die Geschichte *Don Juan* können einen Hinweis auf das Ende von Hoffmanns Oper *Undine*²³ geben. Am Ende der Oper werden Undine und Huldbrand wieder vereinigt; Huldbrand verliebt sich wieder in Undine, obwohl er Berthalda als seine Braut ausgewählt hatte. Der Tod Huldbrands durch den Kuß Undines wird thematisch und musikalisch als Liebestod verklärt, und deshalb scheint nicht negativ zu sein. Pater Heilmann betrachtet Huldbrands Tod als "reinen Liebestod," und Huldbrand selbst scheint total entzückt zu sein und glaubt, daß er sein Seelenheil erworben habe. Als er in Undines Reich eingeht, lässt er alle "Erdensorgen" hinter sich, damit er an etwas Höheres teilnehmen könne. Huldbrands Sehnsucht nach Liebe und dem Sublimen verklärt ihn. Am Ende der Oper stirbt Huldbrand aus Sehnsucht nach dem Sublimen und der lieblichen Undine.²⁴

²¹ Ibid., 32.

²² Die Kritiker sagen: "Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Szene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle." Auf die Perspektive der Kritiker wird später noch hingewiesen. Ibid., 38-39.

²³ Siehe: V. Notiz: Zusammenfassung der Handlung *Undine*.

²⁴ Siehe: *Hoffmanns romantische Opernästhetik: Die musikalische Verwirklichung in der Oper Undine* im 2. Teil.

Anselmus' Atlantis und Verschwinden im Goldenen Topf

Im *Goldenen Topf* erfährt der Student Anselmus die Zwiespältigkeit des romantischen Reiches. Er findet das Absolute in seiner geliebten Serpentina, und wenn er ihr begegnet oder wenn er an sie denkt, erlebt er zeitweilig das romantische Reich. In der Geschichte fährt Anselmus in einem Boot über die Elbe. Während seiner Schifffahrt werden Feuerwerke abgebrannt. Er schaut ins Wasser, und der Widerschein der Flammen und Funken kommen ihm wie eine goldene Schlange – Serpentina – vor. Obwohl er erkennt, daß es nur Funken und Flammen sind, ist er trotzdem davon entzückt:

“Dem Studenten Anselmus vergingen beinahe die Sinne, denn in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt, den er vergebens beschwichtigen wollte. Er sah nun wohl deutlich, daß das, was er für das Leuchten der goldenen Schlänglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war; aber ein nie gekanntes Gefühl, er wußte selbst nicht, ob Wonne, ob Schmerz, zog krampfhaft seine Brust zusammen...”²⁵

In diesem Moment findet eine Begegnung der wirklichen Welt und des romantischen Reiches statt. Anselmus erlebt sie durch gegensätzliche Gefühle in seiner Brust. Nach seinem Erlebnis des Reiches erwacht er sofort, wie von einem Traum. Einer seiner Freunde, Konkretor Paulmann, kommentiert: “Herr Anselmus...ich habe Sie immer für einen soliden jungen Mann gehalten, — aber träumen — mit hellen offenen Augen träumen, und dann mit einem Mal ins Wasser springen wollen, das — verzeihen Sie mir, können nur Wahnwitzige oder Narren!”^{26 27} Er träumt, weil er noch wach ist, weil er diese Synthese von Gegensätzen nicht in vollem Bewusstsein ertragen kann.

²⁵ Hoffmann, “Zweite Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

²⁶ Ibid.

²⁷ Andere betrachten ihn als Wahnsinnigen, weil sie die Dinge aus einer anderen Perspektive sehen. Siehe: III. Das Erlebnis des Zuschauers.

Am Ende der Geschichte verschwindet Anselmus. Niemand weiß, wohin er gegangen ist, aber der Erzähler hat eine Vision, in der Anselmus glücklich mit Sepentina auf seinem Rittergute in Atlantis lebt. Es ist, als ob sich Anselmus jetzt in einer Traumwelt aufhält. Weil Anselmus das Sublime erfahren hat, konnte er nicht wie früher in der wirklichen Welt existieren – er musste nach Atlantis, einem fernen romantischen Reich. Aber es scheint, daß das Rittergut nur metaphorisch gemeint ist, weil es ein “poetisches Besitztum [des] Innern Sinns” genannt wird. Atlantis ist nur eine Metapher, damit wir uns irgendwie das romantische Reich vorstellen können.

Das Verschwinden von Anselmus scheint positiv zu sein, weil der Erzähler am Ende meint, daß Anselmus das “alltägliche Leben” zurückgelassen hat, und daß er “Wonne,” “Liebe” und “Seligkeit” fühlt, weil er mit Serpentina, seiner absoluten Liebe, vereinigt ist.²⁸ Das Ende des *Goldenen Topfes* könnte man als Liebestod verstehen, wie in *Undine*: man stirbt aus Liebe und Sehnsucht nach dem Absoluten.

Rat Krespel, der Erzähler in *Don Juan* und Anselmus können als Modell dienen, wie man als Zuschauer die Zwiespältigkeit des Sublimen erleben kann, nämlich aus einer gewissen Distanz. Der Rat erlebt es in einem traumhaften Zustand, der Erzähler in *Don Juan* aus der Ferne in seiner Theaterloge, und Anselmus als das “Leben in der Poesie.”

²⁸ Hoffmann, “Zwölfte Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

C. Das echte romantische Werk: das zentrale romantische Konzept

Daß ein Kunstwerk den Geist des Romantischen besitzt, ist für Hoffmann sehr wichtig, weil er glaubt, daß dieser Geist als zentrales Konzept für ein echtes romantisches Werk unabdingbar sei. Dieser "Geist des Romantischen," obwohl von Hoffmann nie genau definiert, scheint sowohl den Schaffensprozess und das Ziel des Künstlers als auch die Auswirkungen des Kunstwerks zu umfassen. Ein echtes romantisches Ziel, nämlich eine tiefe Sehnsucht nach dem fernen romantischen Reich, ist nötig, damit das Kunstwerk die richtige Stimmung hervorruft und romantische Gefühle im Zuschauer erweckt. Das zentrale romantische Konzept wird in verschiedenen Formen dargestellt, ob als Anselmus' Sehnsucht nach der lieblichen Serpentina, als Glucks Seligkeit in seinem Traum, oder als ein musikalisches Motiv. Dennoch geht es immer um die unendliche und tiefe Sehnsucht nach dem Sublimen. In seinen theoretischen Schriften unternimmt Hoffmann eine historische Untersuchung des romantischen Geistes in der Musik.

Symphonie in c-moll: Der Geist des Romantischen und seine ausbreitende Entwicklung als Motiv

In seinem Aufsatz *Symphonie Nr. 5 in c-moll Op. 67* schreibt Hoffmann viel über den Geist des Romantischen, nämlich wie bestimmte Komponisten ihn durch Musik hervorrufen:

Haydn und Mozart, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist - Beethoven. Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt.²⁹

Er preist die Kompositionen dieser drei, weil er der Meinung ist, daß sie ein echtes romantisches Konzept im Sinne hatten, als sie ihre Musik komponierten, und daß die Komponisten diese Sehnsucht nach dem Romantischen erfolgreich im Zuhörer hervorrufen. Dieser "Geist," obwohl

²⁹ Hoffmann, "Symphonie Nr. 5" aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 159.

alle drei Meister den “gleichen romantischen Geist [atmen],” erfordert keinen bestimmten musikalischen Stil oder keine bestimmte Musiktheorie:³⁰ Hoffmann behauptet nämlich, daß der Geist sich unterschiedlich manifestiert. In Haydns Musik gibt es z.B. den “Ausdruck eines kindlichen, heiteren Gemüts,” der “ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend” hervorruft, während die Musik Mozarts “uns in die Tiefen des Geisterreichs” führt, in dem Furcht, Liebe, Wehmut und unaussprechliche Sehnsucht uns umfassen.³¹ Dann bespricht Hoffmann Beethoven, den Hoffmann als den besten Repräsentanten eines romantischen Komponisten hält: “Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist.”³² Hoffmann spricht von Beethovens “Besonnenheit” im romantischen Schaffensprozess. Dieser Prozess der Besinnung ist nötig, um den Geist des Romantischen in einem Kunstwerk hervorzurufen, weil er die unbewusste Inspiration mäßigt. Dadurch wird ein Kunstwerk veredelt und deshalb dem Zuschauer verständlich.³³ Ein echter romantischer Komponist konzentriert sich auf den Geist des Romantischen.

Hoffmann lobt Beethovens *Symphonie in c-moll* als ausgezeichnetes Beispiel eines romantischen Werks. Durch die schon erwähnte “Besonnenheit” richtet Beethoven die ganze

³⁰ Obwohl Hoffmann behauptet, daß der Geist des Romantischen keinem bestimmten Genre zugehört, kritisiert er bestimmte Genres, wie z.B. die *opera buffa*, weil diese Genres von ihrer Natur aus, kein romantisches Ziel oder zentrales Konzept haben. Statt Sehnsucht nach dem Unendlichen hervorzurufen, beabsichtigen diese Genres die Zuschauer nur zu befriedigen. Manchmal scheinen Hoffmanns Behauptungen relativ subjektiv zu sein; er nennt z.B. Mozart als romantischen Komponisten, aber Mozart schrieb auch *opera buffa*.

³¹ Hoffmann, “Symphonie Nr. 5” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 159.

³² Ibid., 160.

³³ Bonds, *Music as thought*, 53.

Symphonie auf einen zentralen “Hauptgedanken,”³⁴ oder auf ein Motiv, aus;³⁵ alle anderen Motive beziehen sich auf dieses zentrale Konzept. Hoffmann behauptet, daß diese Verwandtschaft wichtig ist, um das Thema der Sehnsucht nach dem Sublimen zu fördern und gleichzeitig bestimmte Gefühle im Zuhörer hervorzurufen: “vorzüglich die innige Verwandtschaft der Them[en] untereinander ist es, welche jene Einheit erzeugt, die nur allein vermag “des Zuhörers Gemüt in *einer* Stimmung [festzuhalten].”³⁶ Diese besondere Stimmung der Zuhörer ist sehr wichtig, damit die Zuhörer bereit sind, das Sublime zu erleben und sich auf das romantische Reich zu besinnen. Hoffmann behauptet, daß Beethovens Musik besonders “das Ungeheure und das Unermeßliche” hervorruft und die Zuhörer dahin führt. Wegen dieser Wirkungen und Beethovens Besonnenheit und wegen seines Schaffensprozesses als Komponist ist diese Musik ein Beispiel des zentralen romantischen Konzepts.

Der Dichter und der Komponist

In seinem Aufsatz *Der Dichter und der Komponist* (1813) erläutert Hoffmann, warum er die romantische Oper samt Libretto für ein echtes romantisches Werk hält. Der Aufsatz, der erst in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien, hat die Form einer Rede zwischen zwei Freunden, Ludwig und Ferdinand.³⁷ Ludwig ist Komponist und Ferdinand ist ehemaliger Dichter, der jetzt Soldat ist. Sie haben sich schon lange nicht gesehen; sie treffen sich wieder während eines Krieges, als Ferdinands Heer Ludwigs Stadt belagert. Sie diskutieren, warum

³⁴ Hoffmann, “Symphonie Nr. 5” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 160.

³⁵



³⁶ Ibid., 168.

³⁷ Ludwig ist wahrscheinlich Hoffmann und Ferdinand sein Freund Theodor Hippel. Hoffmann, “Der Dichter und der Komponist” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 197.

Ludwig noch keine Oper komponiert hat. Ludwig antwortet, daß er noch nicht die richtige Dichtung gefunden habe, die einer wahren Oper entspricht. Danach breitet er seine Ideen über die “wahre” und die “romantische” Oper aus.

Genau wie Hoffmann in *Symphonie in c-moll* behauptet Ludwig, daß ein zentrales romantisches Konzept einem echten romantischen Werk unabdingbar sei. Er definiert, was ihm als “unromantisch” erscheint, und warum ihn manche Opern stören:

Die meisten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte.³⁸

Wieder sehen wir, wie wichtig ein zentrales Konzept ist, das hier als “poetische[r] Zusammenhang” dargestellt wird. Die Verwandtschaft verschiedener Teile ist wichtig. Musik und Text in der Oper müssen übereinstimmen, damit der Text durch die Musik erhöht wird, um die Sehnsucht nach dem romantischen Reich hervorzurufen. Ludwig warnt gegen “armselige Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen.”³⁹ Für ihn besitzen Opern wie diese (und auch ihre Komponisten) keinen romantischen Geist. Sie trachten nur danach, Menschen zu befriedigen, nicht das Sublime hervorzurufen, und implizit ist, daß die Komponisten dieser Opern keine Besonnenheit haben oder mindestens ihre Werke nicht völlig durchdacht haben. In seinem Buch *Musik als romantische Illusion* erklärt Klaus-Dieter Dobat seine Auffassung von Hoffmanns Opernästhetik. Dobat schreibt, daß der überwältigende Eindruck des Wunderbaren und Übernatürlichen durch die Wahl des Sujets vorausgeplant sein

³⁸ Ibid., 143.

³⁹ Ibid., 142.

muß.⁴⁰ Es scheint, daß Ludwig diese “leeren Schauspiele” ohne richtiges Sujet oberflächlich findet und sie auch nicht “Opern” nennen will.

Ludwig beschreibt, was für Werke er als echte romantische Opern betrachtet:

...in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen.⁴¹

Hier sehen wir wieder Hinweise auf die Gefühle, die im Zuschauer hervorgerufen werden sollen, und auch eine Darstellung des romantischen Reiches. Ludwig will, daß der Text durch die Musik erhöht wird, damit die Zuschauer ein Erlebnis des Sublimen empfinden können. Sehr starke und entgegengesetzte Gefühle und Themen, wie “das Komische und das Tragische”⁴² potenzieren die Darstellung des Wunderbaren. Bestimmt muss die Dichtung auch den romantischen Geist besitzen, weil die Musik einfach aus der Dichtung entspringen soll. Das Libretto soll den Komponisten ansprechen; das weist auf die unbewusste Inspiration hin, die Hoffmann in seinem Beethoven Aufsatz erwähnt. Die ausbreitende Entwicklung des Geistes über den Text hinaus erinnert an die Motiv-Verwandtschaft und ihre Entwicklung in der *Symphonie in c-moll*.

Wie Hoffmann in *Symphonie in c-moll* meint auch Ludwig, daß der Geist des Romantischen sich um keinen bestimmten Stil von Musik oder um kompositorische Kenntnisse dreht; am wichtigsten ist dieses zentrale romantische Konzept – die Sehnsucht nach dem Sublimen. Es scheint, daß Ludwig die “tote Regel” mancher Musikschulen als Hindernis

⁴⁰ Klaus-Dieter Dobat, *Musik als romantische Illusion* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984), 101.

⁴¹ Hoffmann, “Der Dichter und der Komponist” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 142.

⁴² Ibid.

betrachtet.⁴³ Er sagt auch deutlich, daß man keine “offiziellen” musikalischen Kenntnisse oder keine bestimmte Bildung haben muss, um die Musik zu verstehen; den Geist des Romantischen kann man innerlich oder geistig verstehen.

Während der Rede benutzt Ludwig die Begriffe “wahre Oper” und “romantische Oper.” In einer romantischen Oper erzeugt die Erhöhung des Textes durch die Musik “den innern Seelenzustand”; das ist der “Zauber” der romantischen Oper. Dieser “Zauber” trennt romantische Opern von anderen Genres der Oper, wie die *opera seria* und die *opera buffa*, die keine romantischen Opern sind, auch keine “wahren” Opern (sie sind mehr Singspiele als “Opern”, wie Ludwig sie definiert). In der *opera buffa* ist das Sujet vielleicht phantastisch, aber nicht phantastisch wie in den romantischen Opern; deshalb ruft es den romantischen Geist nicht hervor. Obwohl Hoffmann die *opera buffa* und die *opera seria* ablehnt, findet er romantische Opern, wie sie damals existierten, auch nicht perfekt und nur selten. In *Der Dichter* bemerkt Ferdinand: “So wie du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der Tat sehr wenige wahre Opern,” und Ludwig deklamiert: “So ist es!”⁴⁴ Dobat behauptet, daß Hoffmann die romantische Oper als einen Schatten der “wahren Oper” sah. Die “wahre Oper” existiert in einem höheren Reich: wir können dieses Reich nur durch unsere Kunst nachahmen.

⁴³ “Ludwig: Wenn du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um richtig über das Bedürfnis der Komponisten zu urteilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben, und so in sich tragen, daß man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist, als der, der im Schweiß seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durcharbeitend, die tote Regel, wie den selbstgeschnitzten Fetisch, als den lebendigen Geist verherrlicht und den dieser Götzendienst um die Seligkeit des höhern Reichs bringt.” Hoffmann, “Der Dichter und der Komponist” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 140.

⁴⁴ Ibid., 143.

Undine als romantischer Text und als Repräsentation des romantischen Konzepts

Hoffmann schrieb in einem Brief vom 1. Juli 1812 an Julius Hitzig, einen Berliner Verleger: “Die Undine soll mir einen herrlichen Stoff zu einer Oper geben.”⁴⁵ Er bezog sich auf Friedrich de la Motte Fouqués phantastisches Märchen *Undine*, das 1811 erschienen war. Für ihn war Fouqués Text ein Teil des “geheimnisvollen Geisterreichs der Romantik,” ideal für das Libretto seiner romantischen Oper.

Undine, ein Wassergeist, ist ein Teil der Natur und kommt aus einer anderen Welt. Sie ist unmenschlich schön, aber auch naiv, und versteht die Welt der Menschen nicht. Die Natur ist eigentlich amoralisch und unbewusst. Im Gegensatz sind Betrug, Eifersucht und Vorurteile alltägliche Emotionen der Welt der Menschen. Kühleborn sagt: “Flüchtiger sind Menschengötter, als es Wind und Welle sind! Hüte dich, hüte dich!”⁴⁶ Von Anfang an wird es deutlich, daß Undine außergewöhnlich ist. “Wer weiß, Mutter, ob sie nicht auch zu viel etwas anderem geboren ist, als wir sie anstellen können,” meint der Fischer.⁴⁷ Die Art, wie sie zu den Fischersleuten kam, ist phantastisch: sie erscheint aus den Wellen.

Fischer: Wie Meeresgrün die Kleider wallten
 und Silber drauf und Perlenglanz,
 doch Wasser troff aus allen Falten
 und aus der Haare goldenem Kranz.
 Der Kleinen, sprach ich, laß uns pflegen,
 dies andre Kind beschert uns Gott.⁴⁸

Wir erfahren, daß Undine irgend ein erhabenes Wesen ist, das auch mit der Natur verbunden ist.

Undine erinnert sich kaum noch an ihre Heimat, aber was sie erzählt, klingt sehr phantastisch:

⁴⁵ Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten* (Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984), 263.

⁴⁶ Hoffmann, Libretto zu *Undine*, 34.

⁴⁷ Ibid., 29.

⁴⁸ Ibid., 28.

“Krystallgewölbe, goldne Bäume und grüne Wände, klar wie Glas, und purpurrotlich dunkle Räume, und Sternenblitz...und Wogenlieder, Wellenklänge, wie seltsame Wogenhänge.”⁴⁹ Diese Darstellung von Undines Heimat erinnert an die Darstellung des romantischen Reiches in Hoffmanns schriftlichen Werken.

In der Geschichte von Undine sucht Hoffmann die Verbindung des Phantastischen mit der Realität. Hoffmann nannte *Undine* eine “Zauberoper.” Das Wort “Zauber” weist auf das Phantastische hin. Undine selbst ist ein zauberhaftes Wesen, ein Wassergeist, der übermenschlich schön ist. Huldbrand ist ein Ritter, der in der Menschenwelt lebt. Hoffmann war fasziniert von “Wirklichkeitsmärchen” – von der Verbindung des Phantastischen mit der Realität. Als Huldbrand und Undine heiraten, kommt es zu einer Vereinigung der Menschenwelt mit der Natur; das ist diese Synthese von Gegensätzen, die Hoffmann benötigt.

Er suchte auch einen Text von Qualität, der leicht zu vertonen wäre. Der Text sollte vor allem eine poetische Idee ausdrücken und für den Leser und die Zuschauer das ferne Reich der Romantik enthüllen. In *Undine* fand Hoffmann ein angemessenes Sujet einer echten romantischen Oper. Er schreibt: “Ich kann dir nicht sagen, nicht nur wie tief ich die romantischen Figuren in *Undine* gefühlt habe, sondern auch wie Undine, Kühleborn und andere Figuren, während des Lesens zu Tönen in meinen Gedanken werden. Deshalb ist die Idee, daß *Undine* einen echten romantischen opernhafte Stoff repräsentiert, nicht das Resultat des Nachdenkens, sondern der echten Tugend der Poesie entsprang.”⁵⁰ Das erinnert an Ludwig, der im *Dichter und der Komponist* ein echtes romantisches Libretto beschreibt. Das Libretto für *Undine* begeisterte und regte Hoffmann an. In einem Brief an Fouqué schrieb er: “Tag und Nacht sehe und höre ich

⁴⁹ Ibid., 30.

⁵⁰ Abigail Chantler, *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, trans. Katelin Richter (Vermont: Ashgate, Aldershot and Burlington, 2006), 154-55.

die liebliche Undine, den brausenden Kühleborn, den glänzenden Huldbrand.”⁵¹ Für ihn beschwört die Geschichte lebhaft Figuren herauf.

Hoffmann verbindet die Qualität eines romantischen Textes mit der poetischen Idee des Textes: für ihn ist es am wichtigsten, daß ein Text eine poetische Idee hat (den Geist des Romantischen, die auf das andere Reich, das ferne Reich der Romantik, hinweist. In *Undine* ist diese poetische Idee die Sehnsucht nach dem Sublimen und der Unmittelbarkeit eines Naturwesens, nach einer Art von Transzendenz. Huldbrand sehnt sich nach der naiven Anmut Undinens und erlebt Seligkeit und Tod, als er mit ihr vereinigt wird und danach aus Liebe stirbt.

⁵¹ Safranski, *E.T.A. Hoffmann*, 265.

II. Die Musik als Weg nach dem romantischen Reich

In seinen schriftlichen Werken behauptet Hoffmann, daß die Musik der beste Weg nach dem romantischen Reich sei. Die Musik ist die romantischste aller Künste.

Die Symphonie in c-moll, Alte und neue Kirchenmusik und Der Dichter und der Komponist:

Musik als Bereich des Romantischen

In *Alte und neue Kirchenmusik* stellt er wieder das Absolute als Musik dar: er nennt es “den Einklang alles Geistigen in der Natur,” das auf einfache, klare Harmonien hinweist, genau so wie im *Goldenen Topf*.⁵²

Keine Kunst geht so rein aus der innern Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig rein geistiger, ätherischer Mittel als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins – Schöpferlob!⁵³

Wenn Hoffmann das Wort “Musik” benutzt, deutet er an, daß nur bestimmte Arten von Musik echt romantisch sind. Es kommt nicht auf die Virtuosität der Spieler oder die Qualität des Instruments an, sondern auf den romantischen Geist der Musik und das zentrale romantische Konzept, was er schon in *Der Dichter und der Komponist* darlegte. Reine religiöse Musik, von Natur aus, sehnt sich nach dem Göttlichen. Hoffmann findet diese Musik echt romantisch: dieses Streben nach dem Idealen ist der Geist des Romantischen. Es ist auch wichtig, daß diese Musik für Gott bestimmt ist, und nicht für den Komponisten selbst. Hoffmann beteuert, daß manche Kirchenmusik unromantisch sei, weil der Komponist sie geschrieben hatte, um berühmt oder gelobt zu werden. Statt das romantische Reich hervorzurufen, versucht diese Musik nur die

⁵² Hoffmann, “Alte und neue Kirchenmusik” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 122.

⁵³ Ibid., 119.

Zuhörer zu befriedigen. Das erinnert an Hoffmanns Diskussion vom Unterschied zwischen “wahren Opern” und der *opera buffa*. Hoffmann ist überzeugt, daß Musik ohne dieses himmlische Ziel, ohne diese Sehnsucht nach dem Sublimen, oberflächlich ist. Diese Art von Musik besitzt keinen romantischen Geist. Als das beste Beispiel dieser Musik diskutiert Hoffmann alte Kirchenmusik, besonders Palestrinas⁵⁴ *Missa Papae Marcelli*, die reine und einfache Harmonien benutzt, um die Gedanken der Zuhörer in den Himmel zu führen.

Hoffmann preist die Musik über andere Künste, weil Worte das romantische Reich nicht beschreiben können. Er betont, daß die Musik “vielfältiger und vollkommener” ist als Worte, Musik kann “sprechen,” so wie es der Text nicht kann.⁵⁵ Die Musik scheint auch die bildende Kunst zu umfassen. In *Symphonie in c-moll* benutzt er das Wort “Tongemälde,” als ob die Musik den Zuhörern ein Bild malen könne. Als Ausdrucksmittel geht die Musik weiter als alle anderen Künste und zaubert das Sublime am besten hervor: “So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.”⁵⁶ Die anderen Künste sind irgendwie gefesselt und begrenzt.

Obwohl es nie deutlich ausgesprochen wird, scheint es, daß Hoffmann reine Instrumentalmusik romantischer als den Gesang findet; deswegen ist es unklar, warum er die romantische Oper so hoch bewertet, und auch warum er die Vokalmusik von Palestrina als bestes Beispiel romantischer Musik nennt. In *Alte und neue Kirchenmusik* schreibt Hoffmann, daß aus den “Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments...unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung” das Lob der Höchsten und

⁵⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (geb. 1525; ges. 1594). Berühmter italienischer Komponist und Diener des Papstes, der viele Messen und Motetten geschrieben hat.

⁵⁵ Hoffmann, “Alte und neue Kirchenmusik” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 129.

⁵⁶ Hoffmann, “Symphonie Nr. 5” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 158.

Heiligsten strömt.⁵⁷ Hier scheint es, daß Vokalmusik irgendwie reiner ist als Instrumentalmusik. Aber die Epoche, in der Palestrina komponierte, scheint hier wichtiger zu sein als eine absichtliche Entscheidung von Palestrina, keine Instrumente zu benutzen.⁵⁸ Deshalb ist Hoffmanns Lob für die *Missa Papae Marcelli* kein Nachweis, daß Hoffmann Vokalmusik höher einschätzt als Instrumentalmusik; er benutzt Palestrina nur als Beispiel der reinen, einfachen Musik, des romantischen Geistes und des romantischen Komponisten. In seinen schriftlichen Werken gibt es noch mehr Hinweise, daß er die Instrumentalmusik am höchsten einschätzt. Auf Grund ihrer Vielfältigkeit ist die Musik als romantisches Ausdrucksmittel geeigneter als der Gesang, der vom Text beschränkt wird: “Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!”⁵⁹ Die Musik kann das Unaussprechliche in Tönen vermitteln.

In *Der Dichter und der Komponist* werden die Rolle der Instrumentalmusik und die Rolle des Gesanges im Kontext der Oper deutlicher erklärt. Über die Instrumentalmusik äußert sich Ludwig:

Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander,

⁵⁷ Hoffmann, “Alte und neue Kirchenmusik” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 122.

⁵⁸ In der Zeit Palestrinas wurde Instrumentalmusik in der Kirche verboten. Obwohl Hoffmann in *Symphonie in c-moll* behauptet, daß die Instrumentalmusik am höchsten ist, lobt er die Musik von Palestrina dennoch. Im Endeffekt behauptet er, daß Palestrina der erste echt romantische Komponist war: “Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an.” Für Hoffmann ist Palestrinas Musik echt romantisch: sie ist “ohne Schmuck” und sehnt sich nach dem Sublimen. Hoffmann hat über seine Musik geschrieben: “vollkommen konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur...spricht sich aus im Akkord, die Harmonie Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt.” Für Hoffmann hatte Palestrina auch das kindliche Gemüt eines Enthusiasten: “Palestrina is einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig.” Hoffmann, “Alte und neue Kirchenmusik” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 122-123.

⁵⁹ Hoffmann, “Der Dichter und der Komponist” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 148.

und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik.⁶⁰

Die Instrumentalmusik ist etwas Besonderes, etwas Romantisches. Echte romantische Musik kann die Sehnsucht nach dem fernen Reich im Zuhörer hervorrufen. Aber es ist wichtig, daß die Musik den Zuhörern zugänglich ist; die Oper kann in dieser Hinsicht helfen. Wenn die Musik mit der Handlung verbunden ist, so wie in einer Oper, dann kann “die Musik ganz ins Leben treten” und “von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen,” wie in Hoffmanns Oper *Undine*.⁶¹ Die Musik potenziert die Sprache, und deshalb, weil das Libretto “in mächtigen Tönen und Klängen [schwebt],” ergreift sie uns gewaltiger.⁶²

Es ist wichtig zu betonen, daß die Oper, weil sie im Endeffekt vom Text eingeengt wird, nur “bestimmte Leidenschaften” vermitteln kann. Im Vergleich dazu ist reine Instrumentalmusik unbegrenzt. In *Symphonie in c-moll* schreibt Hoffmann: “Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.”⁶³ Nur die reine Instrumentalmusik kann das machen. Obwohl die Oper für manche das romantische Reich zugänglicher machen kann, verhindert sie im Endeffekt die persönliche und subjektive Erfahrung des Reiches, durch die Darstellung bestimmter Empfindungen und Begebenheiten; deshalb ist die Instrumentalmusik romantischer, weil man die vielfältigen Nuancen aus der eigenen Perspektive erfassen kann.

⁶⁰ Ibid., 141.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., 142.

⁶³ Hoffmann, “Symphonie Nr. 5” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 158.

Die Musik als Impuls der visionären Träume in Don Juan, Ritter Gluck, Rat Krespel, und im Goldenen Topf

In seinen Novellen und schriftlichen Werken wiederholt Hoffmann seine Behauptung, daß die Musik der Weg nach dem Sublimen ist. Seine Figuren begegnen dem romantischen Reich durch eine bestimmte Perspektive – nämlich durch musikalisch induzierte Träume. Diese Träume transportieren die Figur aus der Realität ins romantische Reich. Durch die Perspektive des Traumes können sie die Synthese von Gegensätzen erleben, was nicht in der wirklichen Welt stattfinden könnte. Echte romantische Musik, deren Vielfältigkeit und Unbestimmtheit das persönliche Erlebnis fördert, funktioniert als Impuls, die Gedanken der Figuren zum Sublimen zu erheben; die Musik ist ein Medium, durch das die Figuren in die Stimmung des Traumes geführt werden, um den “heilige[n] Einklang der Natur” zu erkennen und tiefer zu verstehen. Hoffmann schreibt in *Symphonie in c-moll*: romantische Musik “öffnet uns...das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen.”⁶⁴ Er beschreibt ein Erlebnis des romantischen Reiches, das von Beethovens Musik angeregt wird:

Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht...[der] Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht; und nur in diesem Schmerz, der – Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend – unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher.⁶⁵

Die Musik bringt den Zuhörern eine Vision: strahlendes Licht (z.B. wie im *Ritter Gluck*), gegensätzliche Gefühle, und eine neue Erkenntnis des Sublimen. Dadurch wird der Zuhörer erhoben - er wird ein “entzückte[r] Geisterseher,” der das Sublime und Überirdische erkennen

⁶⁴ Ibid., 159.

⁶⁵ Ibid.

kann. In Hoffmanns schriftlichen Werken gibt es zahlreiche Beispiele von der Musik als Anstoß dieses Erlebnisses.

In der Novelle *Don Juan* erlebt der Erzähler eine besondere Aufführung von Mozarts Oper *Don Giovanni*. Er, der in einem Hotel übernachtet, kommt zufällig zur Fremdenloge Nr. 23 im Theater, das komischerweise mit dem Hotel verbunden ist.⁶⁶ Er hört die ersten Akkorde der Ouvertüre und wird sofort von der Musik ergriffen. Die Stimme von Donna Anna zieht ihn besonders an, und das Sublime tritt "klar vor [seines] Geistes Augen."⁶⁷ Obwohl die Musik ihn schon am Anfang begeistert, geht die Wirkung von der Musik viel weiter:

...jetzt [wirkte] die Musik auf eine ganz andere, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten.⁶⁸

Für ihn erschließt die Musik ein ganz anderes Universum - eine Wirklichkeit voller überirdischer Empfindung und erhöhten Bewusstseins. Sein Erlebnis dieses Traumes ist so stark, daß die Musik körperlich Gestalt annimmt: er empfindet einen glühenden Kuß auf seinen Lippen; er fühlt einen sanften, warmen Hauch, und schließlich erscheint die Figur Donna Anna in seiner Loge.⁶⁹ Durch die Musik verändert sich sein Bewusstsein, und er erlebt eine andere Welt. In *Don Juan* ist die Musik der Auslöser des Erlebnisses des Sublimen.

⁶⁶ Siehe: Bilder 7-8.

⁶⁷ Hoffmann, "Symphonie Nr. 5" aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 29.

⁶⁸ Ibid., 32.

⁶⁹ Ibid., 33.

In *Ritter Gluck* wiederholt Hoffmann das Thema, daß die Musik der Impuls des visionären Traumes ist. In der schon erwähnten Textstelle⁷⁰ dieser Kurzgeschichte träumt der Erzähler von einer anderen Welt voller schwebender Töne und herrlicher Pflanzen. Diese Stelle enthält ein weiteres Beispiel von einem visionären Traum, der von der Musik hervorgerufen wird. Im Reich des Traumes begegnet dem Erzähler das Sublime. Am Anfang der Geschichte, als der Erzähler eine unbekannte Figur trifft (der Geist von Gluck), hören sie einer Ouvertüre zu. Sobald die Musik zu Ende ist, scheint Gluck „aus einem Traume zu erwachen.“⁷¹ Aus der Perspektive des Erzählers betrachten wir andere Menschen, die das Sublime durch die Musik erfahren. Diese besondere Erfahrung des Erzählers intensiviert sich in den Räumen von Gluck. Der geisterhafte Gluck spielt fort und fort - wirklich virtuos - aber komischerweise von leeren Notenblättern. Nachdem Gluck eine Ouvertüre durchgespielt hat, proklamiert er: „Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam.“⁷² Wenn Gluck aus dem Reich der Träume zurückkehrt, in welchem er den Dreiklang der Töne, also das Sublime erlebt, versucht er, diese Erfahrung durch seine Musik zu vermitteln. Die Musik selbst ist nicht das Sublime, sondern nur der Hinweis, der Weg zum Sublimen.

In der Geschichte *Rat Krespel* erlebt die Hauptfigur einen musikalisch-induzierten visionären Traum. Eines Nachts spielt der Verlobte von Antonie (die Tochter von Krespel) Klavier und sie hört zu. Der Rat liegt im Nebenzimmer und irgendwann schläft er ein. Antonie

⁷⁰ „...das Reich der Träume—sie kommen zur Wahrheit—der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen—Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen...Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit...Töne gingen hervor und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen...Jahrelang seufzt ich im Reich der Träume—da—ja da! Ich saß in einem herrlichen Tal und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen.“ Hoffmann, „Ritter Gluck“ aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 22-23.

⁷¹ Ibid., 20.

⁷² Ibid., 27.

fängt an zu singen, obwohl ihr der Rat das verboten hatte. Aber der Rat kann irgendwie nicht aufstehen, um Antonie davon zurückzuhalten: “Er wollte aufstehen, aber wie eine schwere Last lag es auf ihm, wie mit eisernen Banden gefesselt, vermochte er sich nicht zu regen und zu rühren.”⁷³ Er liegt starr da, wie im Traum und hört zu. Sein Erlebnis ihrer Stimme füllt ihn mit “entsetzlicher Angst,” aber auch mit “nie gefühlter Wonne.”⁷⁴ Diese Synthese von gegensätzlichen Gefühlen ruft das romantische Reich hervor, in dem Gegensätze vereinigt werden können; etwas, was in der wirklichen Welt ironisch und unmöglich wäre.⁷⁵

Krespels Erlebnis der Stimme ereignet sich im Traum. Die Seligkeit, die er fühlt und die Art, wie ihn die Musik ergreift, erinnert an Glucks Beschreibung des romantischen Reiches in *Ritter Gluck*:

Plötzlich umgab ihn eine blendende Klarheit, und in derselben erblickte er B. [den Verlobten] und Antonien, die sich umschlungen hielten und sich voll seligem Entzücken anschauten. Die Töne des Liedes und des begleitenden Pianofortes dauerten fort, ohne daß Antonie sichtbar sang oder B. das Fortepiano berührte. Der Rat fiel nun in eine Art dumpfer Ohnmacht, in der das Bild mit den Tönen versank.⁷⁶

Die Musik ist irgendwie Teil der menschlichen Welt, aber auch des romantischen Reiches: obwohl Antonie nicht singt und ihr Verlobter nicht spielt, spielt die Musik weiter in der Traumwelt. Als Krespel danach erwacht, findet er Antonie tot auf dem Sessel. Ihr Singen und sie selbst werden ein Teil dieses unerreichbaren Reiches. Rat Krespel erlebt die übermenschliche Schönheit ihrer Stimme in einem Traum und gerät dadurch in Ekstase. Er kann nie mehr wie früher in der Welt leben, und der Erzähler, ein Bekannter von Krespel, glaubt, daß er wahnsinnig geworden sei. Für Rat Krespel war die Musik ein Mittel am Sublimen teilzunehmen.

⁷³ Hoffmann, “Rat Krespel” in *German Novellen*, 56.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Bonds, *Music as thought*, 58.

⁷⁶ Hoffmann, “Rat Krespel” in *German Novellen*, 56.

Hoffmanns romantische Opernästhetik: Die musikalische Verwirklichung in der Oper Undine

Obwohl für Hoffmann die Oper nicht so hoch romantisch wie die Instrumentalmusik ist, kann sie dennoch ein Erlebnis des Sublimen ermöglichen. In seiner Oper *Undine* verwirklicht Hoffmann seine Opernästhetik durch die musikalische Komposition der Geschichte Undinens. Anhand der Geschichte von Huldbrand und Undine, verkörpert und intensiviert durch die Musik, können die Zuschauer das Erlebnis des Sublimen besser verstehen und begreifen. Hoffmanns Musik erhöht und verstärkt den romantischen Effekt der Geschichte Undinens.

Der Konflikt zwischen der menschlichen Welt und dem romantischen Reich wird musikalisch gestaltet. In der Geschichte schwört Huldbrand Undine treu zu bleiben, als er sie heiratet, aber seine menschliche Unvollkommenheit führt ihn in die Irre, so daß er am Ende Undine betrügt. Am Anfang der Geschichte verliebt sich Huldbrand plötzlich in Undine, ohne sie wirklich zu kennen oder je gesehen zu haben. Als sie sich im Wald treffen, fragt Undine Huldbrand, ob er eine Verlobte hätte, aber er erwidert, daß er keine Herzogsbraut hätte, und daß “die rechte Braut” Undine sei. Aber in der Partitur sehen wir eine Vorahnung von Huldbrands Betrug. Er spricht von “Liebe und Treue,” aber als er das Wort “Treue” singt, wechselt die Tonart von B-Dur zu B-Moll.

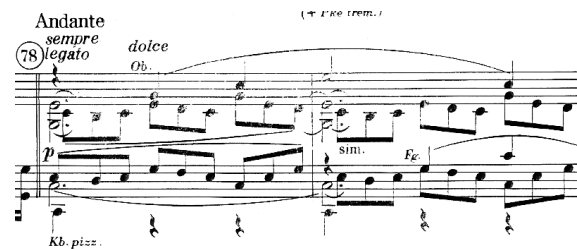


E.T.A. Hoffmann, Partitur zu *Undine* (Verlag Doblinger).

Undine, das schöne unschuldige und naive Mädchen der Natur, glaubt Huldbrand, ignoriert Kühleborns Warnungen, und singt ein schönes Duett mit ihrem Geliebten. Die Mollklänge

deuten an, daß irgendetwas nicht stimmt, und wir wissen schon, daß die Vereinigung Undinens mit Huldbrand in dieser Welt unmöglich ist.

Hoffmann benutzt Motive, um die Figuren in *Undine* darzustellen und zu charakterisieren. So wie Beethoven “Hauptgedanken” in der Symphonie Nr. 5 gebraucht, benutzt auch Hoffmann Motive, um die ganze Komposition auf ein zentrales romantisches Konzept auszurichten, nämlich auf Undine.⁷⁷ Undine wird musikalisch durch den einfachen Dreiklang gekennzeichnet, vergleichbar mit der symbolischen Darstellung des romantischen Reiches im *Goldenen Topf* und im *Ritter Gluck*. Hier erscheint das Motiv in der Oboe Stimme:



Ihre Art von Gesang klingt oft sehr einfach, besonders im Vergleich zu Huldbrand und zu Berthalda - ein Zug ihrer Naivität und ihres romantischen Charakters. Die Synthese von Gegensätzen, die Undine repräsentiert, sehen wir auch in der Partitur, nämlich durch den zweiteiligen Takt gegenüber dem dreiteiligen Takt. Die Wassergeister werden durch dreitaktmässige Triller repräsentiert - einer Art von musikalischer Malerei in Nachahmung der Wellen. Diese Naturgeister sind Teil des romantischen Reiches, wie Undine. Undine, die durch ihre Ehe mit Huldbrand Teil der menschlichen Welt wird, tritt musikalisch in Zweitakt auf. Im ersten Akt sehen wir das Undine-Triaden-Motiv im Zweitakt gegenüber den Wellen im Dreitakt. In einem Gesang von Undine wird dieser Konflikt zwischen der menschlichen Welt und dem romantischen Reich zusammengefaßt.

⁷⁷ Siehe: *Symphonie in c-moll: Der Geist des Romantischen und seine ausbreitende Entwicklung als Motiv* in 1. Teil.

79 Undine:
Ver - schwun - den
al - ler Stö - rung eit - ler Wust, ver - schwun - den
80
al - ler Stö - rung eit - ler Wust. Nur

Kühleborn warnt Undine, daß diese Synthese von Gegensätzen - Mensch und Natur - nicht möglich sei, und wenn Undine singt, kann sie ihre eigentliche Natur nicht total unterdrücken: wir hören dauernde Triller, die wie Wellen klingen, wenn Undine ihre einfache triadische Melodie singt.

Schon in der Ouvertüre weist Hoffmann auf diesen Konflikt zwischen Mensch und Natur hin. Am Ende hören wir deutlich das Undine-Motiv, ein einfaches triadisches Arpeggio in C-Dur, noch einmal in der Oboe Stimme und gegenüber den Trillern in der Streicher Stimme.

33 Ob. Hr. Hl. zbl.
Str. 3

Es gibt auch viele Nebeneinanderstellungen von gegenteiligen musikalischen Stimmungen, noch ein Hinweis dieses Konflikts der Gegensätze: Hoffmann benutzt einen starken Kontrast zwischen Ton und Stille, *fortissimo* und *piano*, schnell und entspannenden Tempi, Dur und Moll, usw.



In der Ouvertüre sehen wir auch typische “romantische” Einstellungen, wie Terz Modulationen (C-Dur zu Es-Dur) und Tonart Mischungen (C-Dur zu C-Moll), statt traditionellen Beziehungen zwischen Paralleltonarten.

Am Ende der Oper, als Huldbrand stirbt, wird deutlich gemacht, daß ein Mensch das Romantische nicht erleben kann, ohne zu sterben: Huldbrand, der menschlich und deshalb von Natur aus nicht perfekt ist, kann Undine nicht ganz begreifen. Er muß eine Verklärung durchmachen, damit er die erhabene Schönheit und Liebe Undinens erleben kann.

Huldbrand: Die Liebe lockt mich gaukelnd über die Oberfläche der Erde fort, und eben auch die Liebe streckt von unten sehnde Totenarme nach mir aus. Ach, die Unterirdische ist doch wohl die rechte!⁷⁸

Am Ende begreift er das Romantische und gibt sein Leben willig auf. Er erlebt Tod und Verklärung, was positiv als Liebestod dargestellt wird. Huldbrand selbst singt: “Tod ist auch Segen, wenn Liebe ihn reicht.”⁷⁹ Er erfüllt seine Sehnsucht nach dem Sublimen durch die Liebe Undines.

⁷⁸ Hoffmann, Libretto zu *Undine*, 87.

⁷⁹ Hoffmann, Partitur zu *Undine* (Verlag Doblinger), große Taktnummer 139.

Der Schlußchor unterstützt diese Ideen der Sehnsucht nach dem Sublimen in einer Art von erhöhter Verklärung.

Huldbrand: O wie lieblich sie lacht
Nicht einen, einen Kuß?
Undine: Ja, Lieber, weil ich muß,
Noch küß' ich dich zum Sterben.
Huldbrand: Das heißt ja Heil erwerben,
wem solch ein Abschied lacht.
Heilmann: O stille,
des Himmels milder Wille,
hat ihn zum reinen Liebestod erkoren.
Schlußchor: Reines Minnen, holdes Sehnen,
wohnt im süßen Widerschein,
ernstes Singen, süßes Wähnen schaut voll Andacht da hinein,
möchte bei Undinen sein!
Gute Nacht, gute Nacht,
alle Erdensorg' und Pracht.⁸⁰

Hoffmanns Musik scheint am Ende der Oper auch diese positive Auffassung des Liebestodes zu unterstützen. Undines Gesang wirkt beruhigend, auch wenn sie über das "Sterben" singt.

Huldbrand ahmt ihr nach und scheint ganz in sie verliebt zu sein. Berthalda nimmt Undines Oktave-Motiv wieder auf, singt es aber *fortissimo*, statt *piano*, und ihre Harmonie ist in Moll im Vergleich mit Undinens Dur. Berthalda singt einen überemotionalen Klagegesang über Huldbrand, weil sie glaubt, daß er wahnsinnig geworden sei. Aber die positive Auffassung scheint am Ende zu gewinnen, weil der Schlußchor Pater Heilmanns Hymnus über den minnehaften Liebestod wiederholt.⁸¹ Huldbrand lässt alles Irdische hinter sich und geht ins romantische Reich ein.

⁸⁰ Hoffmann, Libretto zu *Undine*, 100.

⁸¹ E.T.A. Hoffmann, Partitur zu *Undine* (Verlag Doblinger).

III. Das Erlebnis des Zuschauers

In seinen Werken erklärt Hoffmann seine Auffassung der Musik: die Musik ist die höchste Kunst, die den Zuschauer ins romantische Reich führen kann. Diese Auffassung hängt von einem persönlichen Erlebnis der Musik ab. Hoffmann zeigt, daß man das Romantische nur aus einer bestimmten Perspektive erkennen kann: man muß offen sein, um eigentlich in der Musik aufzugehen und transportiert zu werden. Wie er im *Ritter Gluck* schreibt: “Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Tor einmal, noch weniger gehen durch!...es ist schwer aus diesem Reich zu kommen...”⁸² In seinen Werken gibt es zahlreiche Beispiele von Figuren, die entweder Enthusiasten oder Kritiker der Musik sind. Die Enthusiasten, sobald sie das romantische Reich nur einmal erblicken, werden auf immer verändert und können nie wieder zurück ins normale Leben. Die Kritiker sehen das Reich vielleicht niemals im Leben.

Der Enthusiast im Vergleich zum Kritiker (Realisten) in Don Juan

In *Don Juan* ist der Erzähler der Enthusiast. Er geht in der Musik komplett auf und erlebt das Sublime durch die Stimme von Donna Anna; er fühlt die Musik im Innersten und bleibt offen für ein tiefes Erlebnis der Musik. Schon am Anfang der Oper wird er von der Musik überwältigt. Er vergisst, wo er ist und ist ganz in die poetische Welt der Musik versunken; er merkt absolut nichts außer der Musik.

Nach der Oper geht er wieder zur Wirtstafel, als ob er aus einem Traum erwacht wäre. Er hört andere Gäste, die die Oper besprechen und verachtet, wie diese Kritiker die Oper nur oberflächlich ohne tieferes Verständnis bewerten. Die Kritiker äußern nur leichte Kommentare

⁸² Hoffmann, “Ritter Gluck” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 22.

wie, “Don Ottavio hatte sehr gefallen,” und “die Italienerin sei aber übrigens eine recht schöne Frau.”⁸³ Die Kritiker sind lässig, ganz im Gegenteil zu dem Enthusiasten, der ein profundes Erlebnis der Oper hat und sie sehr ernst nimmt. Die Kritiker können nur die weltlichen ‘realistischen’ Dinge erkennen - die Qualität der Komposition und die Attraktivität der Schauspieler - nicht das größere romantische Konzept. Weil die Kritiker so auf das Weltliche konzentriert sind, sind sie nicht offen für ein Erlebnis des Sublimen. Das Erlebnis des Sublimen ereignet sich nur durch ein persönliches und innerliches Erlebnis der Musik.

Aus ihrer realistischen Perspektive können die Kritiker die Enthusiasten, die in der Musik aufgehen, nicht verstehen. Die Kritiker an der Wirtstafel unterhalten sich über Donna Anna, die so stark in ihrer Rolle aufgeht. Sie beschreiben sie als “besessen” und schätzen, daß sie “Nervenzufälle” hat.⁸⁴ Das will bedeuten, daß sie irgendwie wahnsinnig ist. Aber der Enthusiast sieht es anders: er ist von ihrer Stimme zutiefst entzückt und betrachtet sie nicht als wahnsinnig, sondern als leidenschaftlich, mächtig und profund. Durch sein tieferes Verstehen von Donna Anna kann er das Sublime erleben, was die Kritiker nicht können.

Veränderung der Perspektive im Goldenen Topf

Im *Goldenen Topf* sehen wir Anselmus, wie er die Verwandlung vom Kritiker zum Enthusiasten erlebt. Während der Geschichte wandelt sich seine Perspektive, bis er am Ende wohl an die Wahrheit seines Erlebnis des Sublimen glaubt.

Einen ersten flüchtigen Blick des Sublimen erhält Anselmus am Anfang der Geschichte. Er hört leise Kristallglocken, dann erblickt er das Sublime in den Augen des goldenen

⁸³ Hoffmann, “Don Juan” aus *Musikalischer Novellen und Schriften*, 34.

⁸⁴ Ibid., 38-39.

Schlängeleins. Er fühlt solch starke Sehnsucht nach dem Sublimen, daß seine Brust fast zerreißt. Sein Erlebnis ist wirklich intensiv: aber, der Untertitel des zweiten Kapitels (“Wie der Student Anselmus für betrunken und wahnwitzig gehalten wurde”) weist darauf hin, wie Anselmus von Kritikern und auch von sich selbst, wenn er sich in einer kritischen Stimmung befindet, betrachtet wird.⁸⁵ Eine Bürgersfrau, die mit ihrer Familie vorbeigeht, wiederholt “Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste.”⁸⁶ Plötzlich wacht Anselmus auf, wie aus einem tiefen Traum. Er erkennt jetzt, warum die Bürgersfamilie ihn als betrunkenen Wahnsinnigen betrachtet und wundert sich, was für ein Spuk ihn besessen hatte. Er schämt sich, daß er so außer sich war. Hier wechselt seine Perspektive von der Perspektive eines Enthusiasten zurück in die Perspektive eines Kritikers.

Während einer Bootsfahrt schaut Anselmus ins Wasser und sieht die Spiegelung von Feuerwerken, die wie eine goldene Schlange aussieht. Auf einer Ebene versteht er, daß alles nur die Spiegelung des Lichtes ist; aber auf einer anderen Ebene fühlt er wieder unaußsprechliche Wonne und Schmerzen in seiner Brust. Er merkt diese innerliche Zwiespältigkeit. Aus seiner kritischen Perspektive sieht er nur Wasser - aber aus seiner enthusiastischen Perspektive erblickt er das Sublime.

Der Blick des Sublimen hat Anselmus wirklich verändert; er kann die Perspektive eines Kritikers kaum noch verstehen. Anselmus reagiert scharf gegen eine Behauptung von Registrator Heerbrand, der die Stimme seiner Tochter Veronika zu Kristallglocken vergleicht.⁸⁷ Für Anselmus deuten Kristallglocken immer das Sublime an. Hier verwechselt der Kritiker

⁸⁵ Hoffmann, “Zweite Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

(Heerbrand) das Schöne mit dem Sublimen. Reine Kristallglocken - oder echte romantische Musik - geht über das Schöne hinaus, und das Schöne sollte nie mit dem Sublimen verwechselt werden. Aber Kritiker, die nur das Schöne und Weltliche sehen können, verstehen den Unterschied überhaupt nicht.

Der Kritiker begegnet dem Enthusiasten oft mit Skepsis und steht immer dem Erlebnis des Sublimen kritisch gegenüber. Diese kritische Perspektive erläutert, warum der Kritiker nie das Sublime aus der Perspektive eines Enthusiasten erblicken kann. Es ist deutlich, daß der Kritiker wirklich nicht aufgeschlossen ist, an das romantische Reich zu glauben; er hält alles für die Einbildung wahnsinniger Kranker. Im Gegensatz dazu glaubt Anselmus wohl an alles, was ihm passiert. Für ihn war alles kein Traum, sondern die Wahrheit - wahrer als die wirkliche Welt:

“Das alles,” schloß der Student Anselmus, “habe ich wirklich gesehen und tief in der Brust ertönen noch im hellen Nachklange die lieblichen Stimmen, die zu mir sprachen; es war keineswegs ein Traum und soll ich nicht vor Liebe und Sehnsucht sterben, so muß ich an die goldgrünen Schlangen glauben.”⁸⁸

Wiederum benutzt Hoffmann musikalische Begriffe, um das Erlebnis und Verständnis des Sublimen zu beschreiben.

Es ist bemerkenswert, daß der Enthusiast und der Kritiker die Musik anders empfinden. Durch die Musik erlebt der Enthusiast eine ganz andere Wirklichkeit. Die Musik entwirft die Landschaft einer anderen Welt und bewegt den Enthusiasten innerlich. Der Enthusiast empfindet die Musik als sehr tief; im Gegensatz dazu bewertet der Kritiker die Musik nur als oberflächlich. Der Kritiker kann nur das Menschliche sehen, und deshalb verwechselt er das Menschlich-Schöne mit dem Sublimen. Anselmus erkennt den Unterschied zwischen dem Schönen und dem

⁸⁸ Ibid., “Vierte Vigilie.”

Sublimen, und deshalb erheben ihn seine Gedanken über das Schöne zu einem neuem Verständnis.

Der Sandmann: Das kindliche Gemüt des Enthusiasten und der Einfluß von romantischen oder unromantischen Mächten

Die Perspektive der Enthusiasten ist auch ein wichtiges Motiv in Hoffmanns *Der Sandmann*. Eine besondere Eigenschaft der Hauptfigur Nathaniel ist sein "kindliches Gemüt."⁸⁹ Er bleibt offen, naiv und läßt sich leicht führen. Diese Qualität, könnte man sagen, ist die nötige Eigenschaft des Enthusiasten. Wenn man ein kindliches Gemüt hat, ist man offen für ein Erlebnis des Sublimen, das durch die Kunst vermittelt wird.

Nathaniel erlebt ein traumatisches Ereignis in seiner Kindheit und wird dadurch dauerhaft verändert. Er wird von dunklen Mächten geführt, nämlich dem Sandmann Coppelius und seinem Doppelgänger Coppola. Nathaniel kauft ein Perspektiv von Coppola und beobachtet damit die Tochter eines Professors. Die "Tochter" heißt Olimpia und ist eigentlich ein Automat, aber Nathaniel, weil er von diesem dunklen Perspektiv irgendwie verzaubert ist, erkennt er die Wahrheit nicht. Er ist von Olimpia besessen und glaubt, daß sie seine absolute Liebe ist. In der Tat ist alles Verblendung. Nathaniel wird wahnsinnig, und am Ende der Geschichte begeht er Selbstmord. Sein Tod ist kein Liebestod, wie der von Huldbrand in *Undine*.

Weil Nathaniel von dunklen unromantischen Mächten geführt wird, verwechselt er das Künstlich-Schöne mit dem Sublimen und geht er im Künstlichen auf. Man könnte dieses Thema vom *Sandmann* mit Hoffmanns musikalischen Ideen vergleichen, weil Hoffmann behauptet, daß echte romantische Musik die Zuhörer ins romantische Reich führt, aber Musik, die versucht die

⁸⁹ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* (Stuttgart: Reclam, 1991), 5.

Zuhörer nur oberflächlich zu befriedigen, führt den Zuhörer nach dem Künstlich-Schönen, und eventuell auch in die Irre.

Die Rezeption von Hoffmanns Oper Undine

Auch im eignen Leben ist Hoffmann als Enthusiast Kritikern begegnet. Im August 1814 war Hoffmann endlich mit der Komposition von *Undine* fertig. Er dachte, daß seine Oper Teil einer "großen Revolution" im Theater sein würde und schickte einen Brief an Fouqué, um seine Taktik, die Oper auf die Berliner Bühne zu bringen, zu erläutern.⁹⁰ Sowohl Fouqué als auch Hoffmann schickten Briefe an Carl von Brühl, den neuen Generalintendanten in Berlin, in der Hoffnung, daß er der Oper eine Chance geben würde. Mittlerweile schrieb Hoffmann an seinen Schwiegervater einen sehr selbstsicheren Brief: "Ohne meine Komp(osition) zu kennen, ist die Aufführung beschlossen."⁹¹

Fouqué und Hoffmann mussten bis zum Mai 1815 auf eine Antwort warten. Brühls Aufnahme der Oper war sehr kühl; nicht das, was sich Hoffmann vorgestellt hatte. Brühl lobte das Libretto, aber er war ein bißchen zurückhaltender, was die Musik betraf. Für Hoffmann war Brühl ein Kritiker. Er beurteilte die Musik oberflächlich und riet Hoffmann, daß er die Musik leichter machen sollte, damit sie dem Publikum besser gefallen würde. Hoffmann war verärgert, aber er hat die Partitur bearbeitet, damit seine Oper auf der Bühne aufgeführt werden konnte.⁹²

Am 26. Januar 1816 feierte Hoffmann endlich sowohl die Vollendung seiner Partitur als auch seinen vierzigsten Geburtstag, und am 3. August 1816 fand die Uraufführung von *Undine* in Berlin statt. Insgesamt gab es 14 Aufführungen, bis zum 27. Juli 1817, als das Schauspielhaus bis

⁹⁰ Safranski, *E.T.A. Hoffmann*, 359.

⁹¹ Ibid., 361.

⁹² Ibid., 361-362.

auf die Grundmauern abbrannte; Hoffmann beobachtete alles von seiner Wohnung, die gegenüber dem Opernhaus lag.

Helmut Prang schreibt in seinem Buch *E.T.A. Hoffmann* über die Musikästhetik Hoffmanns: “[*Undine*] war ohne Zweifel das größte und erfolgreichste musikalische Ereignis in Hoffmanns Leben.”⁹³ Obwohl er Änderungen vornehmen musste, hat Hoffmann Lob von anderen bekommen. Der Komponist Carl Maria von Weber schrieb in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*: “Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat.”⁹⁴ Weber könnte als Enthusiast verstanden werden, weil er das romantische Konzept erkannt hat und den geistvollen Charakter der Oper verstanden hat. Hoffmann hatte neue musikalische Reiche untersucht und war an traditionellen opernhafte Ideen vorbeigegangen. Er wollte nach dem Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen langen und seine innere Musik ausdrücken. Wegen dieser Eigenschaften ist *Undine* eine romantische Oper, aber Hoffmann wusste, daß sie nicht perfekt war, weil die Kunst nur ein Schatten des unmenschlichen Reiches sein könne.⁹⁵

⁹³ Helmut Prang, *E.T.A. Hoffmann* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), 255.

⁹⁴ Safranski, *E.T.A. Hoffmann*, 372.

⁹⁵ Wie Hoffmann im *Sandmann* schreibt, kann die Kunst nur eine Darstellung des echten Leben in der Poesie sein: “Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt wie ein Porträtmaler so aufzufassen, daß du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen. Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben, und daß dieses der Dichter doch nur, wie eines matt geschliffenen Spiegels dunklen Widerschein, auffassen könne.” Hoffmann, *Der Sandmann*, 18-19.

IV. Fazit: Weitere Auswirkungen von Hoffmanns Ideen

Man könnte Hoffmanns Auffassung des Sublimen als den “heilige Einklang aller Wesen” verstehen.⁹⁶ In diesem heiligen Einklang findet man alles. Gegensätze sind auch vereinigt in reiner Harmonie. Weil das Sublime wirklich das Unaussprechliche ist, kann Hoffmann nur versuchen die Gefühle, die mit dem Erlebnis des Sublimen einhergehen, durch seine literarischen und musiktheoretischen Schriften zu vermitteln. Deshalb findet Hoffmann die Musik die romantischste aller Künste, weil sie eigentlich über Worte hinaus direkt zur Harmonie führt. In seinen schriftlichen Werken, in denen er sinnliche Worte benutzen muss, malt er dem Leser ein Bild des romantischen Reiches: er benutzt immer die Natur und die reine Harmonie, um das zu erreichen. In manchen seiner Werke schreibt er, daß alles in diesem Reich – Bäume, Lichtstrahlen, usw. – den Tönen gleich sind. Das romantische Reich ist der heilige Einklang aller Wesen und die Harmonie aller Dinge.

Echt romantische Musik ist für Hoffmann eindeutig der beste Weg nach dem Sublimen. Hoffmann benutzt auch in seinen literarischen Werken immer Musik, um seine Figuren ins romantische Reich zu führen. In seinen literarischen Werken gibt er zu, daß nur das Erlebnis des Sublimen oder eine Darstellung des Sublimen beschrieben werden kann, nie das Sublime selbst, weil wir das Unaussprechliche nie als Text ausdrücken können. Durch das Beispiel seiner Figuren sehen wir, wie wir als Zuschauer oder Zuhörer das Sublime durch die Musik erleben können. Wir müssen die Perspektive eines Enthusiasten haben, genau wie Anselmus im *Goldenen Topf*, Krespel in *Rat Krespel*, oder wie der Erzähler in *Don Juan*. Diese bestimmte offene Perspektive ermöglicht für manche nur einen Blick des Sublimen, vielleicht durch einen

⁹⁶ Hoffmann, “Zwölfte Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

Traum; für andere, die das Sublime selbst berühren, eine ganze Verklärung, wie Huldbrands Liebestod am Ende *Undines*. Hoffmann hat das Sublime in seinem Leben erblickt und hat versucht, es anderen durch seine Kunst zu vermitteln.

Für Hoffmann besitzen alle echt romantischen Werke ein zentrales romantisches Konzept. Für Hoffmann ist das zentrale romantische Konzept eine unendliche Sehnsucht nach dem Sublimen. Wenn ein Werk ein echt romantisches Konzept hat, dann erhöht die Kunst die Gedanken des Zuschauers. Genau wie die mysteriösen Manuskripte im *Goldenen Topf*, ist das Sublime am Anfang sehr kryptisch, aber wenn unsere Gedanken durch enthusiastische Betrachtung echt romantischer Kunst gesteigert werden, entsteht ein neues Verständnis. Eine Textstelle in *Symphonie in c-moll* beschreibt so ein Erlebnis:

Seltsame Gestalten beginnen einen luftigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen.⁹⁷

Durch ein Erlebnis von Beethovens echt romantischer Musik können die Zuhörer diese unbekannte Sprache verstehen und zu einem neuen Verständnis gelangen.

Obwohl Hoffmann will, daß wir eine enthusiastische Perspektive einnehmen und ein tiefes Erlebnis der Musik haben, will er auch, daß die Zuschauer den Unterschied zwischen der Kunst und der Realität begreifen. Hoffmann hat selbst behauptet, daß man wissen muß, daß die Kunst nur eine Darstellung der höchsten Perfektion ist und nicht eigentlich die Perfektion selbst, und wenn man in einem Wahn in der Darstellung der Perfektion aufgeht, verliert man sein Leben. Nathaniel im *Sandmann* ist ein Beispiel, wie man die Kunst mit dem Sublimen

⁹⁷ E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik* (1813).

verwechselt, und das führt Nathaniel in den Ruin. In seiner Oper *Undine* benutzt Hoffmann traditionelle musikalische Formen, damit die Zuschauer immer wissen, daß die Oper nur Kunst und nicht Realität ist. Auch in seinen literarischen Werken, nämlich im *Goldenen Topf*, spricht er manchmal die Leser direkt an, um klar zu machen, daß es nur eine Geschichte – nur künstlich – und nicht die Realität ist.⁹⁸

Das persönliche Erlebnis des Sublimen ist in der Ästhetik Hoffmanns zentral. Jede Person muss sich entscheiden, eine enthusiastische Perspektive einzunehmen, um offen zu einem Erlebnis des Sublimen zu sein. Manche Kunstwerke, die echt romantisch sind, können den Zuschauern helfen, die Gedanken nach dem Sublimen zu erhöhen, aber im Endeffekt muss die Person selbst offen sein. Natürlich ist Hoffmanns Auswahl von ‘echt romantischen Werken’ subjektiv und manchmal nicht immer überzeugend – ein weiteres Zeugnis, daß das Erlebnis des Sublimen durch die Kunst von der Perspektive jeder Einzelperson abhängt.

Im Endeffekt führen uns Hoffmanns Werke zum erhofften Erlebnis. Durch Hoffmanns Vorbilder – seine Figuren – können wir besser verstehen, wie wir ein tieferes Erlebnis der Musik haben können, wie wir offen für Musik bleiben (auch wenn ein Glas Wein dazu nötig ist) und vielleicht den heiligen Einklang aller Wesen und das tiefe Geheimnis der Natur erblicken können . . .



Ein Pokal, Hoffmanns Zeichen für Weingenuss im Tagebuch.

⁹⁸ E.T.A. Hoffmann, “Vierte Vigilie” aus *Der Goldene Topf*.

V. Notiz: Zusammenfassung der Handlung von *Undine*

Im ersten Akt sitzen Huldbrand, ein Ritter, der sich in einem starkem Unwetter verirrt hatte, der Fischer und seine Frau zusammen im Haus. Undine wird vermißt. Es scheint so, als ob Undine nicht oft nach Hause kommt. Während der Fischer Undine beschreibt, verliebt sich Huldbrand sofort in Undine, ohne sie zu kennen, und will mehr von ihrer Geschichte erfahren. Der Fischer erzählt, daß seine Frau vor 16 Jahren eine Tochter gebar, aber daß das Kind ins Meer lief und ertrank. Der Fischer vermutet, daß eine Nixe das Kind verlockt hätte. Der Fischer konnte die Leiche nicht finden. Aber am gleichen Tag kam ein kleines Mädchen aus dem Meer; es hatte goldene Locken und eine schneeweiße Haut. Der Fischer behauptet mehr als ein Mal, daß ihnen Undine von Gott beschert worden wäre und beschreibt ihre Schönheit als idyllisch und übermenschlich. Ihre Herkunft sei sehr mysteriös; das Ehepaar weiß eigentlich nicht, woher sie gekommen wäre. Huldbrand macht sich danach auf den Weg, um das Mädchen zu retten.

Als Huldbrand Undine findet, kommt es zu einem Konflikt zwischen den Menschen und den Naturgeistern: Huldbrand rennt in Richtung Undine, aber die Erdgeister versperren ihm den Weg. Nach Vorwürfen von Undine verschwinden die Geister. Undine stellt Huldbrand viele Fragen; sie hat gehört, daß Huldbrand mit Berthalda verlobt sei, aber Huldbrand leugnet dies. Am Ende geht sie mit Huldbrand nach Hause. Kühleborn ist gegen Undines Beziehung zu den Menschen; er findet ihr Verhalten überaus närrisch.

Zu Hause finden sie die Fischersfrau mit Heilmann, einem Geistlichen. Huldbrand und Undine verloben sich und bitten Heilmann, sie als Verlobte einzusegnen. Er segnet sie ein, aber Kühleborn erscheint unbemerkt und macht Undine Vorwürfe. Als Undine und Huldbrand allein sind, erzählt Undine Huldbrand, daß sie ein Wassergeist sei und daß sie durch ihre Verlobung

eine Seele bekommen habe. Huldbrand ist erstaunt, verspricht ihr aber, ihr immer treu zu bleiben.

Der zweite Akt findet in der Reichsstadt statt. Bei einem großen Fest für Berthalda enthüllt Undine vor allen (in einem Lied), daß der Fischer und die Fischersfrau die Eltern von Berthalda wären. Berthalda ist völlig überrascht und wird wütend. Sie gibt nicht zu, daß sie die Tochter von Fischersleuten sei. Huldbrand ist verärgert. Kühleborn traut Huldbrand nicht; er ahnt, daß sich zwischen Huldbrand und Berthalda eine Beziehung anbahnt. Berthalda rennt in den Wald. Huldbrand findet sie und schenkt ihr danach einen Halsschmuck. Plötzlich erscheint eine Faust aus dem Wasser und reißt ihr den Schmuck weg. Huldbrand wird wütend, aber Undine bittet ihn, ruhig zu bleiben, damit nichts Schlimmes passiere. Ein Knabe erhebt sich aus dem Wasser und schenkt Undine eine Korallenschnur, die sie Berthalda gibt. Aber Berthalda lehnt ab, und Huldbrand verflucht Undine: "Willst du denn ganz verwildern, du dreiste Wasserfei?"⁹⁹ Ein Nebel erhebt sich aus dem Wasser und reißt Undine hinab.

Im letzten Akt bricht Huldbrand die Treue, die er Undine geschworen hatte. Huldbrand will Berthalda heiraten; er erinnert sich dennoch an Undine und ist nicht ganz glücklich. Heilmann kommt und macht ihm Vorwürfe, daß er Undine betrogen hätte. Vor der Hochzeit erscheint Kühleborn und äußert den Wunsch, Huldbrand zu töten. Huldbrand und Berthalda entdecken, daß Kühleborn da war, aber Huldbrand ist sehr mutig und sagt, daß er keine Angst hätte. Während der Hochzeit ordnet Berthalda an, daß der Brunnen, der wegen Undine und den Wassergeistern eingemauert worden war, geöffnet werde; sie will allen zeigen, daß sie keine Angst vor Undines Macht und keinen Respekt vor Undine habe. Als Undine erscheint, verliebt

⁹⁹ Hoffmann, Libretto zu *Undine*, 79.

sich Huldbrand wieder in sie und will sie küssen. Sie küßt ihn und nimmt ihn mit hinab in ihr Reich.

VI. Bilder: Auf den Spuren Hoffmanns in Bamberg und Berlin



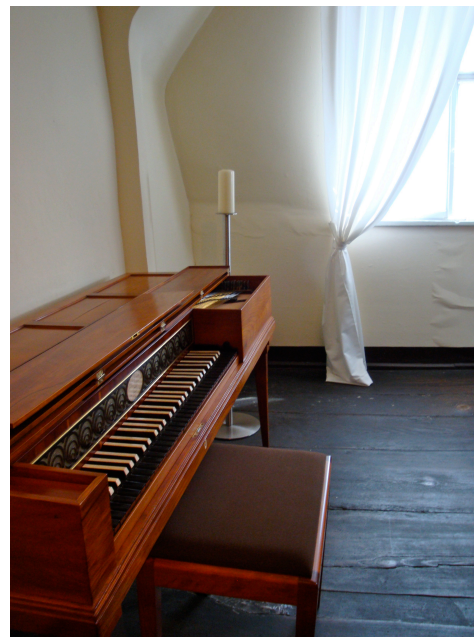
Bild 1: Die Autorin vor dem E.T.A. Hoffmann Haus, Bamberg. August 2011.

Bild 2: Türknauf Äpfelweib, Eisgrube 14, Bamberg. Der bronzene Türknauf von Carl Friedrich Kunz inspirierte Hoffmanns Figur des "Äpfelweibes" im *Goldenen Topf*.



Bild 3: Schild auf dem E.T.A. Hoffmann Haus, Bamberg.

Bild 4: "Ich legte den Kopf seitwärts auf das Instrument; ich drückte die Augen zu; ich war in einer anderen Welt."¹⁰⁰
Ein Klavier aus der Zeit Hoffmanns, in seinem Wohnraum. Bamberg.



¹⁰⁰ Prang, *E.T.A. Hoffmann*, 243.



Bild 5: Selbstporträts von Hoffmann. Ausstellung des E.T.A. Hoffmann Hauses, Bamberg.



Bild 7: Ein Kunstwerk der Fremdenloge Nr. 23 aus Hoffmanns *Don Juan*. Donna Anna erscheint im Hintergrund. Ausstellung des E.T.A. Hoffmann Hauses, Bamberg.

Bild 6: Zaubergarten, E.T.A. Hoffmann Haus, Bamberg. Eine Kalksteinfigur der Undine.

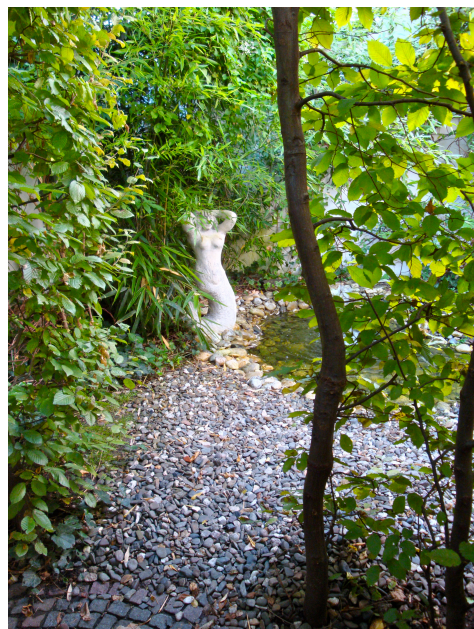


Bild 8: Eine Statue von Hoffmann vor dem E.T.A. Hoffmann Theater, Bamberg. Die Fremdenloge Nr. 23 ist in diesem Theater.



Bild 9: Die Autorin am Grab Hoffmanns, Mehringdamm, Berlin. August 2010.



Bild 10: Das Grab Hoffmanns, Mehringdamm, Berlin.

Bild 11: "Nicht mehr bleibest du umfassen / In der Finsternis Beschattung, / Und dich reißet neu Verlangen / Auf zu höherer Begattung. / Keine ferne macht dich schwierig / kommst geflogen und gebannt / Und zuletzt, des Lichts begierig / Bist du Schmetterling verbrannt. / Und so lang du das nicht hast, / Dieses, Stirb und Werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde."
Selige Sehnsucht, J.W. von Goethe.

